

## “Quem canta comigo, canta o meu refrão”<sup>1</sup>: a “música popular brasileira” de meados dos anos 1960.

“Pra que dizer que existe música Brasileira? Existe o som de Paulinho [da Viola], de Pixinguinha, de Sinhô, de Bororó, de Nelson Cavaquinho, de Candeia e outros, como existe o som das abelhas e o zumbido da alma de cada um”. José Carlos Capinam, 1970.<sup>2</sup>

Apresento a discussão sobre as origens da formação da sigla MPB em meados dos anos 1960, associada ao projeto nacional-popular vigente desde o fim da década de 50. As “reformas de base” – apoiadas por boa parte da intelectualidade do país – impulsionavam a democratização social e política (Ridenti, 2000). Naquela época, vários desses intelectuais, oriundos da juventude universitária, fundavam os Centros Populares de Cultura (CPC) em diversas capitais: Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro (Barcellos, 1994). Mantinham a convicção de que nosso processo de modernização fazia-se através de profunda aliança com o “povo” brasileiro.<sup>3</sup> A formação de um homem *novo*, de uma “nação” que se sonhava moderna – desde fins da década de 50, com a Bossa Nova, o Cinema Novo e Brasília – uniu-se a uma revalorização da cultura “popular”: a *intelligentsia* dirigia-se ao “povo autêntico”, não “contaminado” pela modernização capitalista. Percebi nos textos “nativos” de meados da década de 60, de artistas e intelectuais, um forte sentimento nacionalista, crucial para a criação do construto “música popular brasileira”. Sugiro, assim, num segundo momento, pensar o contexto inicial de aparecimento da “MPB” por um olhar que privilegia um determinado postulado modernista de pensar o “Brasil” através da música, como foi o caso de Mário de Andrade.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ouvir “Meu refrão” em *Chico Buarque de Hollanda* (Som Livre, 1966).

<sup>2</sup> Cf. encarte do disco *Paulinho da Viola* (EMI, 1970).

<sup>3</sup> “O CPC da UNE atua com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil (principalmente universitária), objetivando atingir as mais amplas massas (Relatório do Centro de Popular de Cultura *apud* Barcellos, 1994)”.

<sup>4</sup> Neste caso, estou me referindo às idéias expostas no “Ensaio sobre a música brasileira” (1962), de 1928.

## 2.1. A idéia de MPB, o discurso nacionalista e o postulado da autenticidade inerente ao povo

Uma análise do surgimento da sigla MPB nos leva a observar que não foi desde sempre que se convencionou chamar por este nome a produção de “música popular” no Brasil. O ambiente no qual ela surgiu, conforme exponho adiante, era impregnado de forte sentimento nacionalista, contrário a atitudes consideradas “imperialistas”, atribuídas principalmente aos norte-americanos. Sentimento acirrado pelo golpe civil-militar de 1964. Antes da “institucionalização” da “MPB” na segunda metade daquela década (Napolitano, 2003), falava-se em “música brasileira” (Araújo, 2006), e não propriamente em “música popular brasileira”. Na medida em que tomamos a MPB como um *construto cultural* (Sandroni, 2006), vimos a necessidade de acompanhar historicamente o seu surgimento e de contrastá-la – noutro capítulo desta dissertação – com um sentido atual de “música popular” desenvolvido no Brasil.

Não há consenso entre músicos, historiadores, cientistas sociais e outros pensadores sobre um suposto marco inicial. É certo, porém, que as raízes da categoria “MPB” podem desvendar-se no embate que passou a existir, em meados dos anos 60, entre compositores como Edu Lobo e Geraldo Vandré, que assim concebiam a “música brasileira”, e outros que faziam um tipo de canção considerada “estrangeira” e anti-nacional, como o *iê-iê-iê*, ritmo característico do programa da TV Record, “Jovem Guarda”, estrelado, em 1965, por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

Convém observar que, desde 63, a marcante presença das músicas de Roberto e Erasmo Carlos no mercado musical brasileiro passou a dividir o espaço antes ocupado quase totalmente por artistas que faziam e cantavam bolero – Anísio Silva, Altemar Dutra, Carlos Alberto, Silvinho, Evaldo Gouveia, Jair Amorim – e os que lidavam com “música brasileira” – samba, bossa nova, marchas de carnaval, toada, samba-canção, marcha-rancho, ciranda, baião, maracatu, entre outros –, como Carlos Lyra, Elizeth Cardoso, Roberto Menescal, Dolores Duran, Nelson Gonçalves, Raul Sampaio, Ataulfo Alves, Haroldo Barbosa, Paulo Vanzolini, Tom Jobim, Zé Kéti, Baden Powell, entre outros (Severiano, 1998 e Araújo, 2006).

“Parei na Contramão” (de Roberto e Erasmo Carlos) foi o primeiro grande sucesso nacional do que posteriormente se chamaria de Jovem Guarda, programa

de televisão que batizou o movimento. Mais do que isso, foi porventura a primeira composição brasileira de “rock” – chamado por nós de *iê-iê-iê*, o “novo ritmo da juventude”, numa referência aos famosos “yeh, yeh, yeh” que na época os Beatles exclamavam em algumas de suas músicas – a figurar no início dos anos 60 entre as mais tocadas nas rádios, alcançando grande público. Destaco, deste modo, que a Jovem Guarda representou “a contrapartida brasileira à *beatlemania*”, num movimento de atualização da linguagem tecnológica empregada na música *pop* americana e européia (Napolitano, 2001).

De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), a música “Arrastão” (composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes), interpretada por Elis Regina no I Festival de Música Popular Brasileira, em 1965, foi um verdadeiro “divisor de águas” entre a bossa nova e o novo tipo de música “moderna” que surgia no Brasil, articulada com a música “de protesto”. Segundo Marcos Napolitano (2003), dentre as várias “origens” da “MPB”, uma das mais determinantes foi a canção “engajada”, que tendo o seu sentido transformado, foi importante fator para a mudança que se daria no público de “música popular” no Brasil ou do “lugar social” da canção, processo que se esboçava desde 1958, com a Bossa Nova (Napolitano, 2003). De acordo com Carlos Sandroni (2006), não haveria um exato momento do aparecimento da sigla “MPB”. Ele reconhece, entretanto, que um dos registros mais antigos deve-se ao grupo MPB-4, que em 1962 iniciou sua carreira no CPC da Universidade Federal Fluminense (ligado ao CPC da UNE), com nome de Quarteto do CPC. Após o fechamento destas entidades pelo regime militar, dois anos depois, passou a se chamar MPB-4. Sandroni também considera a “MPB” categoria abrangente tanto de significações propriamente musicais – como a oposição entre “popular” e “folclórico” ou entre “popular” e “erudito” – quanto de associações políticas, exemplo que pode ser constatado na continuidade que deram alguns artistas da “moderna” MPB às práticas culturais do CPC, de cunho nacional-popular.

A transformação apontada por Marcos Napolitano na audiência de “música popular brasileira” se deve ao papel determinante que teve o mercado na história da MPB e vice-versa. Contrariando certa interpretação – purista, digamos – que não vê possibilidade da música socialmente “comprometida” veicular-se na televisão, Napolitano aponta a “MPB” como peça fundamental para o estabelecimento da indústria cultural no país e para a reorganização do mercado

nacional de bens culturais. E o oposto não seria menos verdadeiro: o mercado estimulava a oposição entre a MPB e a Jovem Guarda, contribuindo decisivamente para que estes “segmentos musicais” se tornassem populares. Lembro, a propósito, que os dois programas de maior audiência na televisão em 1965, “O Fino da Bossa”, reduto *emepebista*, e o “Jovem Guarda”, da turma do *iê-iê-iê*, eram da mesma emissora, a TV Record, conduzindo para a esfera da cultura de massa o embate ideológico-musical – nacionalismo x “estrangeirismo” – travado entre as duas correntes (Napolitano, 2001).

A “música popular brasileira”, entendida como “MPB”, se construiu de certo modo em oposição à “Jovem Guarda”, identificada por setores da “esquerda” brasileira aos “efeitos de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar (Napolitano, 2001:95)”. Enquanto a primeira pautava sua produção pela acuidade formal, a temática pelo ideário nacional-popular, tendo por meta o “engajamento”, a segunda era acusada de “alienada” com relação aos problemas da “nação”, ao lidar com informações do rock americano e europeu. Muitas vezes se fazia apenas uma versão para o português de músicas estrangeiras. Mas é bom notar, no entanto, que a maioria das letras não correspondiam ao que era cantado em inglês ou italiano, sendo muitas vezes recriações que incorporavam elementos e modos de falar “nacionais”. Não se deve deixar de apontar, ainda, um conteúdo que expressava aspirações e temas ligados à juventude: a velocidade e a rebeldia, o poder de encantamento pelos carros modernos, os cabelos longos e o uso do couro na indumentária, bem ao estilo dos primórdios do rock norte-americano dos anos 50. A este rol, aliava-se uma estética dançante vinda dos arranjos feitos com bateria, teclados, contrabaixo e guitarras elétricas (Araújo, 2006).

Nada mais diferente do que era a “música popular brasileira” na época, defensora do nacionalismo<sup>5</sup>. As harmonizações de violão e instrumentos de percussão juntavam-se a temáticas do universo do trabalho rural e urbano,

---

<sup>5</sup> Sobre as diferenças timbrísticas entre MPB e Jovem Guarda, Marcos Napolitano (2001) afirma que a “incorporação, ainda que tímida, [pela Jovem Guarda] de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao sambas e outros gêneros ‘autênticos’ (Napolitano, 2001:97)”.

inclinadas a certa idealização de “povo”.<sup>6</sup> Por este quadro, não é difícil perceber que estavam definidas as bases para um enfrentamento entre as duas tendências. Os festivais de música da época – promovidos por emissoras de televisão – foram palcos de verdadeiras guerras entre segmentos musicais: de um lado, os “autênticos” representantes do “povo”, os compositores brasileiros e as suas canções; de outro, a Jovem Guarda, representando a indústria cultural e a mídia.<sup>7</sup>

O livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (2005), organizado em 68 pelo poeta “concretista” Augusto de Campos, reuniu uma série de ensaios, entrevistas e artigos sobre “música popular”, analisando principalmente o advento da bossa nova, a cena musical carioca e paulista do início dos anos 60, a era dos festivais televisivos, a “Jovem Guarda”, a “MPB” e a Tropicália<sup>8</sup>. Em artigo do próprio Campos, de 66, podemos aferir o nível em que se encontrava o debate sobre “música popular” na época. O autor analisava a disputa por público (dos programas da TV Record) entre a “música popular brasileira” e o “iê-iê-iê”, e destacava a figura do cantor e compositor Jorge Ben como um exemplo de intercomunicação que transitava entre ambos os grupos, abrandando a oposição entre os segmentos. Argumentava que havia um declínio no interesse por música “brasileira” em face do “ascenso vertiginoso do *iê-iê-iê* entre nós (Campos, 2005:51)”, decididamente impulsionado pelo esplendoroso sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos, que em 1965 teria dado voz “a um estado de espírito geral na atualidade brasileira (idem, p.52)”. Em outro artigo,

<sup>6</sup> Na música “Meu refrão”, por exemplo, do primeiro disco de Chico Buarque (1966), o compositor representa o “povo”, exaltando o samba como amortecedor das mazelas sociais: “Quem canta comigo, canta o meu refrão/ Meu melhor amigo é meu violão/ Eu nasci sem sorte/ Moro num barraco/ Mas meu santo é forte/ O samba é meu fraco/ No meu samba eu digo/ O que é de coração/ Quem cantar comigo, canta o meu refrão”.

<sup>7</sup> Destaco a hipótese de Marcos Napolitano (2001) em relação ao mito que se criou sobre a identificação quase automática da “MPB” como algo “autêntico” e da Jovem Guarda como produto meramente comercial. Sua proposição é que a “MPB foi um ‘produto’ comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na ‘elite’ socioeconômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural. Enquanto isso, a jovem guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música ‘brega’ dos anos 70 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional) (Napolitano, 2001:101)”.

<sup>8</sup> Neste livro, o musicólogo Brasil Rocha Brito, em seu ensaio *Bossa Nova*, considerado a primeira apreciação técnica fundamentada que se fez da bossa-nova, já em 1960, se remete a aspectos *polêmicos* da música brasileira no momento após o movimento, claramente se referindo ao *conflito* entre Jovem Guarda e MPB, que passava pela música “de protesto”, pelos novos programas de televisão e pelos festivais de música. É muito interessante a colocação dos termos. Por exemplo, quando o autor comenta um dos festivais: uma verdadeira “*batalha* do último grande certame da música popular brasileira”.

“Boa palavra sobre a música popular”, Campos novamente dava o tom da discussão:

Não é segredo para ninguém que a “brasa” da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação, iniciado com a bossa-nova. Da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera “guerra santa” ao iê-iê-iê [...] (Campos, 2005:59).

Quando lançada, “Quero que vá tudo pro inferno” não foi considerada (tanto pela crítica ou pelo público, quanto pelos próprios músicos) “música brasileira”. Na época, era rígida a divisão entre música “brasileira” – samba, baião, marchinha de carnaval, frevo, forró, entre outros ritmos – e música “estrangeira”, como o “iê-iê-iê”. Paulo César de Araújo (2006) argumenta que, a partir do sucesso da música de Roberto e Erasmo Carlos, instaurou-se de forma definitiva a competição comercial e ideológica entre a “MPB” e o “iê-iê-iê”, justamente pelo fato de ter levado à consagração nacional um artista que não baseava sua produção em nenhum ritmo considerado brasileiro, como os citados acima.<sup>9</sup>

Em 1965/66, período em que a “Jovem Guarda” ascendeu e passou a ser vista como emblema da juventude “alienada”, ameaçando a “MPB” na disputa por público e audiência, músicos e intelectuais discutiram a presença cada vez mais inevitável do mercado na “música brasileira”. Trago à análise algumas questões levantadas em famoso encontro sobre “música brasileira”: a mesa redonda que a revista *Civilização Brasileira* promoveu, sob a coordenação do músico Airton Lima Barbosa, em maio de 1966, para tratar “Que caminhos seguir na música popular brasileira?”. Os principais debatedores foram os músicos Caetano Veloso e Nara Leão, os poetas Ferreira Gullar e José Carlos Capinam e os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros. O tema deflagrava uma situação crítica da “música popular” no Brasil e pedia uma análise dos problemas de sua *realidade*. Notavam-se “várias crises consecutivas”, que lançavam novos problemas a

<sup>9</sup> De acordo com Paulo César de Araújo (2006), antes “havia um *apartheid* entre rock e samba, era cada qual no seu espaço: sambista era sambista, roqueiro era roqueiro. Não havia esse negócio de misturar rock com maracatu ou baião. Assim, todos os principais nomes da MPB faziam samba e suas variantes: bossa nova, samba moderno, samba de raiz, samba enredo, etc. Wilson Simonal, por exemplo, era um cantor de samba moderno; Jorge Ben, a mesma coisa; Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa se lançaram em 1965 como cantores de samba. Nara Leão, com canções de protesto. Maria Bethânia idem. A mudança começou a ocorrer exatamente após a explosão de Roberto Carlos com *Quero que vá tudo pro inferno* (Araújo, 2006:182)”.

enfrentar e novas soluções a procurar: a “música popular feita no Brasil em meados dos anos 60” estava numa encruzilhada, vivendo um período “excepcionalmente difícil”, brigando por segmentos do público com a “Jovem Guarda”. Na abordagem de Flávio Macedo Soares, era preciso debater a cultura brasileira, melhorando seu “nível geral”, e estabelecer uma relação mais “direta” com os problemas do “povo”. Em relação à “música popular”, o crítico afirmava que estava pouco agressiva e contaminada por uma arte comercial e “alienada”, voltada para o mercado e desligada da “realidade” do “povo”.

A partir de 1964, a MPB passou a ser um pólo de discussão de questões políticas e culturais do país, identificando-se com a “canção de protesto” (Naves, 2004). Os artistas “engajados” buscavam exprimir a “realidade do povo brasileiro”, partindo de sonoridades “populares” – sobretudo nordestinas e dos morros cariocas –, como salta aos olhos nas primeiras criações de Edu Lobo e Chico Buarque. Ponho também em alto relevo o disco *Opinião de Nara*, gravado por Nara Leão no segundo semestre de 1964. Cantora de bossa nova desde fins da década de 50, seu disco – inspiração para o show *Opinião* – foi uma mudança importante na “música brasileira”, rompendo com a temática “mar-sorriso-flor” privilegiada pelos bossa-novistas, constituindo-se numa importante vertente do processo de institucionalização da nova música *moderna* (Napolitano, 2001).<sup>10</sup>

O objetivo de Nara Leão, oriunda da classe média, moradora de Copacabana, era recuperar os “valores *autênticos da realidade* brasileira” (Castro, 1990). Para isso, gravou sambas de Zé Kéti, – “sambista de morro” carioca – música de “protesto” do compositor nordestino João do Vale (“Sina de Caboclo”), capoeiras do folclore baiano, marchinhas de carnaval, sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell, além de canções “comprometidas” de Sérgio Ricardo e Edu Lobo. No espetáculo (1964-65), realizado no teatro de mesmo nome do disco em Copacabana, Nara, Zé Kéti e João do Vale apresentavam-se para um público majoritariamente estudantil. O texto do seu programa-manifesto (*apud* Napolitano, 2001:70) exaltava a integração nacional, unindo a jovem intelectualizada de classe média a dois representantes da cultura “autêntica” do

---

<sup>10</sup> Cf. sobre a Bossa Nova, de maneira geral, *Balanço da bossa e outras bossas* – coletânea de debates organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos e publicada pela primeira vez em 1968. Ver, em especial, os ensaios de Brasil Rocha Brito (“Bossa Nova”) e de Júlio Medaglia (“Balanço da bossa nova”).

“povo” – um ligado ao universo camponês nordestino e outro ao “samba de morro” carioca. Concebia-se um contato “direto” com a “cultura popular”, pela organização da “resistência” contra o autoritarismo do governo militar e o fortalecimento de uma consciência “nacionalista e revolucionária”. Neste espetáculo musical – emblemático dos primórdios da idéia de “MPB” – se percebia um ideal coletivo, que se alinhava à afirmação “utópica” de um povoação, em detrimento de um governo ditatorial, visto como cúmplice dos interesses estrangeiros, notadamente norte-americanos. É interessante observar através de entrevista da cantora na época das apresentações, como parte da *intelligentsia* carioca relacionava “povo” e “música popular”:

Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o *samba puro*, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do *povo*, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho (*apud* Castro: 348; grifos meus).

Pelo menos desde a fundação do Centro Popular de Cultura da UNE (1961), pensava-se num “povo autêntico”, ainda não “contaminado” pela modernização. O CPC foi imaginado um “organizador coletivo” da produção de intelectuais e artistas populares (Barcellos, 1994), para resgatar a “cultura popular brasileira”, que àquele instante esta intelectualidade sentia marginalizada. Segundo o cientista político Luis Werneck Vianna, em entrevista a Jalusa Barcellos (1994), o grande feito do CPC, do qual fez parte, foi a “fusão da arte popular com uma elaboração mais desenvolvida (Vianna, 1994:315)”. Vianna sugere que esta idéia se encontraria no solo de toda uma geração de artistas que aí se formava: Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, entre outros. Em meados dos anos 60, estes artistas, embora com projetos distintos, iriam centralizar o debate em torno da “MPB”. Mencionar o CPC da UNE é essencial por ressaltar o ideal nacional-popular que o permeava, pois não se queria somente estabelecer uma relação “direta” com o “povo” e reformular a maneira como era vista a cultura popular, mas a questão cultural brasileira como um todo, pensada em termos nacionais.

Em artigo do final da década de 50, Nelson Werneck Sodré (2006)<sup>11</sup> chamava atenção para o interesse generalizado que vinha despertando o Nacionalismo (sempre em maiúscula) entre nós, “fenômeno central” na vida política brasileira. Forças e interesses econômicos estrangeiros representariam um

---

<sup>11</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro* apud Munteal, Ventapane e Freixo, 2006.

obstáculo para o desenvolvimento e a realização da “nação”. Diante desse quadro, o “Nacionalismo” se apresentaria como “solução natural” para superar a “colonização”. É interessante perceber o nexo entre o “nacional” e o “popular”, quando o autor afirma que a classe trabalhadora adquirira “consciência política” e se alinhava ao “empreendimento nacional”, revelando “que o Nacionalismo é popular, o que não pode surpreender a ninguém uma vez que *só é nacional o que é popular* (Sodré, 2006:108; grifo meu)”.

Dirigindo-se aos críticos, “ferrenhos adversários” do nacionalismo, quem Werneck Sodré afirma terem perdido o “fio da história”, o autor sentencia:

Nova é a composição social que inclui uma burguesia *capaz* de realizar-se como classe e começa a compreender que a sua oportunidade é agora ou nunca [...] Novo é, pois, o povo. Nada ocorrerá mais sem a sua participação. Nova é a indústria nacional, superada a etapa de bens de consumo e iniciada a de bens de produção [...] Novo, em suma, é o Nacionalismo, que corresponde ao que nos impulsiona para a frente e rompe com o que nos entrava e entorpece [...] Nós escolhemos o futuro. Não pretendemos “perder o fio da história” (Sodré, 2006:109-110).

Em 1962, quando o debate sobre integração nacional, imperialismo e “reformas de base” estava a todo vapor no governo João Goulart, a editora Civilização Brasileira publicou a coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*. Organizada por Ênio Silveira e Álvaro Vieira Pinto, sua quarta edição apresentava o seguinte registro:

Os grandes problemas de nosso país são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. Somente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se (*apud* Côrtes, 2004).

Partindo desta breve exposição de idéias podemos apreender o propósito da *intelligentsia* brasileira: ensinar o povo a entender os seus “verdadeiros” problemas, para alcançar a “libertação nacional”. Destaco da coleção o trabalho de Nelson Werneck Sodré, *Quem é povo no Brasil* que, segundo Norma Côrtes (2004), expunha o discurso nacionalista brasileiro do início dos anos 60, integrando linha editorial bastante avançada, levando ao grande público os temas mais importantes que dividiam a discussão política. De acordo com Côrtes (2004), o livro

compartilhava da mesma inclinação democratizante de vários outros movimentos políticos ou culturais da época, uma vez que pretendia trazer o popular para a arena pública. Esse traço, portanto, não lhe era exclusivo. Afinal, idêntica vocação também grassava nos movimentos culturais do CPC da UNE; nas manifestações artísticas da

música, nas artes plásticas ou na arquitetura de Brasília; no imaginário existencialista dos anos dourados; nas primeiras formulações da pedagogia de Paulo Freire; ou mesmo no planejamento econômico e nas reformas de base de João Goulart. E foi no interior dessa constelação socialmente inclusiva, culturalmente voltada ao homem ordinário, politicamente democrática, economicamente desenvolvimentista e intelectualmente igualitária que os primeiros livrinhos da série *Cadernos do povo brasileiro* convidaram o povo a refletir sobre... (Côrtes, 2004).

Convém apresentar outros títulos da mesma coleção: *Quem dará o golpe no Brasil?*, de Wanderley Guilherme, *Quem são os inimigos do povo?*, de Theotônio Júnior, *Que é a revolução brasileira?*, de Franklin de Oliveira, *Quem são as ligas camponesas?*, de Francisco Julião, *Como atua o imperialismo ianque?*, de Sylvio Monteiro, entre outros. Chamo a atenção para o fato desta idéia de informar ao “povo” estar presente no imaginário da época como força expressiva da luta pela “emancipação nacional”, contra os “interesses estrangeiros”. Werneck Sodré configurava um traço geral e permanente da característica do que seria o “povo”:

em todas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive (*apud* Côrtes, 2004).

Não eram, portanto, diferenças econômicas e sociais o que definiam o “povo”, mas atitude política relacionada “ao problema da emancipação nacional”.<sup>12</sup> O que orientava o debate sobre a incorporação do “popular” era o choque ideológico entre nacionalistas e “entreguistas”, “engajados” e “alienados”, que se refletia, como já frisei, no campo da “música popular”.

O prédio da UNE no Rio de Janeiro foi incendiado no 1º de abril de 1964. Foi no caldo cultural dos CPCs – “fusão da arte popular com uma elaboração mais desenvolvida”, como disse Werneck Vianna (1994) – que aconteceu a formação de Chico Buarque de Hollanda, considerado por muitos um dos maiores representantes do que se convencionou chamar de “canção engajada” e, segundo Fernando de Barros e Silva “o grande herói da resistência civil dentro da [história da] MPB (Barros e Silva, 2004)”. Vivendo sua juventude nos anos 1950, em que

<sup>12</sup> “Quem é o povo hoje no Brasil? São as partes da alta e da média burguesia que permanecem fiéis ao seu país, é a pequena burguesia que, salvo reduzidas frações corrompidas, forma com os valores nacionais e democráticos, é o numeroso campesinato que acorda para a defesa de seus direitos, é o semiproletariado e principalmente o proletariado que se organiza amplamente e comanda as ações políticas. É este o povo que vai realizar a Revolução Brasileira” (Sodré *apud* Côrtes, 2004).

vigorava o nacional-desenvolvimentismo<sup>13</sup> – governo Juscelino Kubitschek, “50 anos em 5”, intensa industrialização impulsionada pela substituição de importações –, Chico acreditava que o país se modernizava acertando contas com o seu passado de desigualdades sociais profundas. Ele já declarou, mais de uma vez, considerar o golpe de 64 um retrocesso em vários aspectos, interrompendo esse processo transformador. Foi sua grande desilusão daquela época (mais do que o AI-5 e o endurecimento do regime em 68), posto que desmobilizara imediatamente a atividade estudantil.<sup>14</sup>

O embate entre cultura “de esquerda” e governo “de direita”, traduzido nas dicotomias nacionalismo x “entreguismo” e “MPB” x “Jovem Guarda”, por sua vez, está intrinsecamente ligado ao episódio do golpe militar, uma espécie de “derrota” para a “esquerda”. Se seus segmentos sentiram que perderam no campo político-institucional, restava resguardar o plano da cultura que, supervalorizada, passou a ser “o único espaço de atuação da esquerda derrotada (Napolitano, 2003:58)” após sua ruptura com o “povo”, empreendida pelas ações dos militares: fechamento de vários sindicatos, dissolução de organizações estudantis e censura (Schwartz, 2003). Pois os militares acabaram fechando os canais de contato “direto” dos artistas com o “povo” – organizações e espaços culturais postos na ilegalidade, caso do próprio CPC da UNE –, para o qual tocavam “música brasileira”, nascida do desenvolvimento do repertório popular. A partir daí, o espaço privilegiado para este encontro se deu no mercado.<sup>15</sup> A contradição não é apenas aparente. Senão, vejamos.

Após o golpe militar e o corte inicial da relação entre os artistas de música “engajada” e seu público, a indústria cultural brasileira foi fundamental para a articulação do termo “MPB”.<sup>16</sup> Desde 1964 uma série de shows de “música

<sup>13</sup> De acordo com Barros e Silva, estava no ar, “entre meados dos anos 50 e início dos 60, um imaginário social novo, uma espécie de comunhão nacional, na qual estariam reunidos, de um lado, uma elite com sentido patriótico e ciente de suas atribuições históricas, e, de outro, um povo fiel a seu destino, cujas tradições, riquezas e sofrimentos acumulados seriam incorporados ao país que se desenhava no horizonte” (Barros e Silva, 2004:8).

<sup>14</sup> Cf. entrevista à revista *Vogue/Senhor*, de março de 1979 em [www.chico.buarque.com.br](http://www.chico.buarque.com.br).

<sup>15</sup> O “Relatório do Centro Popular de Cultura” (apud Barcellos, 1994) indica que o CPC não mantinha relação profícua com os meios de comunicação na época: “O CPC tem total impossibilidade de acesso às emissoras de TV na Guanabara [...] O CPC não tem ação direta nas emissoras de rádio na Guanabara, embora algumas anunciem freqüentemente as atividades do CPC [...] A imprensa na Guanabara está fechada para a divulgação das posições do CPC. Alguns jornais divulgam esparsamente as atividades do CPC (apud Barcellos, 1994:451)”.

<sup>16</sup> José Roberto Zan (2005) afirma que já no fim década de 60 surgiram instituições de fomento às produções artísticas e culturais que estimularam, ainda mais, a modernização da indústria cultural

popular brasileira” ocorreu em vários teatros do Rio e São Paulo, juntando um público jovem e universitário em torno da revitalização do samba “autêntico”, escutando músicos ainda desconhecidos, como Chico Buarque, Elis Regina e Gilberto Gil, recém chegado da Bahia.<sup>17</sup> Um desses espetáculos, em maio de 1964, no Teatro Paramount, em São Paulo, foi *O fino da bossa*, logo transformado em programa de televisão. Segundo Marcos Napolitano (2001):

O sucesso desse show junto ao público estudantil, logo percebido como uma afirmação da cultura nacional frente à ‘ditadura entreguista’ no poder, abriu caminho para muitos outros, deslocando o centro do consumo musical para São Paulo (Napolitano, 2001:61).

Como já observamos na discussão da “crise” na “música popular brasileira”, um dos aspectos mais debatidos foi a ampliação de sua audiência, considerando sua relação com a “Jovem Guarda”, cujo canal entre artista e público foi sempre o mercado, diga-se, a televisão. Já a “música popular brasileira” expressava o “povo autêntico” em entidades afastadas do mercado capitalista, como eram os CPCs e outras associações culturais, estudantis e sindicais (Napolitano, 2001 e Barcellos, 1994). Nestas, os músicos – cuja maioria constituía uma *intelligentsia* – cantavam “canções de protesto” contra a opressão social e a ditadura, que fechara os canais com o público, forçando o artista “engajado” “ir ao mercado”.

Segundo Napolitano (2001), nos dois anos seguidos ao golpe, este tipo de arte não foi estranha ao mercado. Sua relação com ele foi, contudo, “instrumental e neutra”, vendo-o como distribuidor de suas idéias.<sup>18</sup> A partir de 68, com o

---

brasileira. “Essas iniciativas eram compatíveis com a ideologia de segurança nacional dos governos militares e com a política de integração nacional, um dos seus principais desdobramentos. De certo modo, o governo reconhecia a importância estratégica do desenvolvimento das indústrias de bens simbólicos e dos meios de comunicação de massa por reconhecer o potencial desses setores de promover a *unificação política das consciências*. Por outro lado, os segmentos empresariais que se beneficiavam de tais medidas estavam mais interessados na integração do mercado resultante dessa política. A afinidade de interesses entre o Estado e grupos empresariais possibilitou a rápida expansão das indústrias da cultura no Brasil nos anos 60 e 70” (Zan, 2005:185).

<sup>17</sup> O grande potencial de público percebido nessas apresentações foi imediatamente notado pelos empresários ligados à televisão. Antes do início da era dos festivais, em 1965, foram lançados ainda alguns LPs, registros ao vivo desses espetáculos, que ajudaram a popularizar a nova música *moderna* brasileira que estava sendo feita (Napolitano, 2001).

<sup>18</sup> Naquela época, conforme aponta Marcelo Ridenti (2000): “Desenvolvia-se aceleradamente a mercantilização universal das sociedades, o que se convencionou chamar na época de *sociedade de consumo*: todos os bens e serviços, inclusive culturais, eram crescentemente subordinados ao mercado, tornavam-se objetos descartáveis de consumo, numa sociedade claramente movida pelo poder do dinheiro (Ridenti, 2000:35)”.

endurecimento do regime, as críticas da “esquerda” se fizeram mais severas em relação à indústria cultural por ela ter, entre outras coisas, transformado a noção de “revolução” (antes voltada para o entendimento do “povo”) num “produto vendável”, palatável e dirigido aos setores médios da população, destoando do ideário nacional-popular, fundador da idéia de “MPB”. Mas até chegar a esse impasse – discutido decisivamente pela Tropicália em 1968 –, não havia conflito entre a posição de um músico nacionalista “engajado” e sua “ida ao mercado”.

Redimensionando a hipótese de Napolitano (2001) sobre o uso pragmático do mercado pelos músicos da “MPB de meados dos anos 60”, apresento atitudes de duas de suas figuras centrais. Ocorridas em épocas diferentes, reforçam o argumento de alteridade em relação ao mercado. É emblemática uma posição de Chico Buarque, sustentada em entrevista de 1966, que robustece a idéia de “autenticidade” da “MPB”, mantida mesmo com o advento do mercado. A respeito da “mudança” nos rumos da “música popular brasileira”, Chico definia:

Não, a mudança só foi de popularidade, passei a tocar em boate, toquei em televisão. A mudança foi assim, não do ponto de vista de *composição*, foi do ponto de vista de *atuação*.<sup>19</sup>

Nessa ocasião, quando lhe perguntaram pelo sucesso alcançado graças ao mercado, que “envolve você numa máquina do sucesso, a máquina do êxito”, Chico respondeu se sentir “mal pra burro”, já que atrapalhava seu objetivo principal, o exercício da composição. Este posicionamento dúbio, embora não menos crítico em relação ao mercado, sempre esteve associado a alguns artistas da “MPB de meados dos anos 60”, diferente do que ocorria em relação à “música estrangeira”, como por exemplo, da Jovem Guarda, imediatamente conectada à “indústria cultural”. Da mesma forma, atento para trecho de rara entrevista que concedeu o enigmático Geraldo Vandré (reconhecido no imaginário nacional, à sua revelia, como um cantor de “protesto”), ao repórter Alberto Villas (2005), em que critica o capitalismo. Quando perguntado sobre a marca do carro em que percorrera a Europa em certa oportunidade, Geraldo exclamou:

Você quer saber a marca do carro para ganhar dinheiro. Para o dono da sua revista ganhar dinheiro ao revelar a marca do carro. É por isso que não gosto de dar entrevistas.

---

<sup>19</sup> Buarque, 1966; grifos meus.

Você quer saber a marca do carro para colocar na reportagem e ganhar muito dinheiro. A fábrica de automóvel vai se aproveitar disso e também ganhar dinheiro [...] O Brasil virou isso: selvagem e capitalista! (Villas, 2005:201).

De qualquer modo, descontando o mito em torno da figura de Geraldo Vandré, podemos notar mais uma vez a “tomada de posição” de um artista de “música popular brasileira” daquele período dos anos 60 em relação ao mercado e à modernização capitalista. Foram, no entanto, nos festivais televisivos de música daqueles anos, que artistas da “MPB” se tornaram reconhecidos nacionalmente, como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Elis Regina, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento e, posteriormente, Ivan Lins e Luiz Gonzaga Jr.<sup>20</sup> Deve-se perceber, contudo, uma diferença crucial entre o que se passou a chamar de “MPB” – a partir dos festivais e do diálogo com a “Jovem Guarda” – e o cenário de “música popular brasileira” existente antes do golpe, em que se exigia dos artistas e intelectuais brasileiros uma postura que fizesse “com que o *popular* desse sentido ao *nacional* (Napolitano, 2001:69)”, numa mediação “direta” entre “povo” e *intelligentsia*, em que a última representasse os interesses do primeiro para a “nação”. É oportuna a análise de Maria Alice Rezende de Carvalho (1994) sobre a construção de imagens do Rio de Janeiro, no que concerne ao papel desempenhado pela *intelligentsia* carioca desde o início do século XX. Segundo a autora, a cidade carrega uma marca muito forte da produção de cronistas, poetas, músicos e intelectuais, cujo ponto de partida para suas observações, em geral, não foram instituições, mas o mundo das ruas, o mundo popular. Longe do mercado e das agências culturais estatais, se desenvolveu um tipo de intelectual “livre”, que elaborou sua identidade “como vanguarda do povo, como *intelligentsia*” (Carvalho, 1994:47).

É neste sentido que a autora qualifica o tipo de pacto entre intelectuais que formavam uma *intelligentsia* e as classes sociais excluídas do processo de modernização econômica. O mundo popular, simbolizado pelo morro e pela

---

<sup>20</sup> Sobre a consolidação da mudança do lugar social da canção efetivada pela televisão, que ampliou e alterou o público de “música popular brasileira” de maneira altamente significativa, Marcos Napolitano afirma: “A TV incrementou o panorama musical brasileiro, principalmente do ponto de vista mercadológico, com as conseqüências culturais inerentes desse novo circuito de massa. O circuito universitário, secundado pela boêmia mais sofisticada, que ainda tinha uma certa homologia com o circuito de shows profissionais direcionados aos jovens e intelectuais (como *Opinião e Arena conta Zumbi*, entre outros), é deslocado, perdendo o papel que tinha de centro gerador do mercado musical brasileiro (Napolitano, 2001:80)”. Como apontou também Roberto Schwartz (2003), para quem “a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos (Schwartz, 2003:14)”.

favela carioca, ganhou visibilidade através da produção de intelectuais, que faziam o elo, o *canal de comunicação* com a comunidade nacional. Esta “super-representação” da *intelligentsia* na esfera política e cultural brasileira, que a levou a agir como porta-voz das “camadas populares”, ocorreu num contexto em que estas últimas não se faziam representar “social e politicamente”, tendo suas demandas junto ao Estado e à sociedade representadas por outra classe (Ridenti, 2000:52-53).

O espetáculo *Opinião*, como vimos, é revelador desta lógica. Fruto da proposta de um grupo de intelectuais – Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros – para alargar o público de “música popular brasileira”, segmento então percebido com um potencial enorme para atingir este objetivo. Em *Opinião*, a perspectiva nacional-popular já fora, segundo Napolitano (2001), transformada pelo golpe, funcionando menos como caráter reformista e mais como um “núcleo ético e político para a construção da resistência (Napolitano, 2001:69)”. Depois do êxito de espetáculos deste gênero em 64/65, no Rio e em São Paulo, a indústria fonográfica tornava-se realidade para o artista “engajado”. Entre manter-se “popular” e atingir um grande público – já que as opções foram limitadas – estava o mercado, de portas abertas para a “música brasileira”, mediando a relação dos artistas brasileiros com o “povo”. Este já não era o “povo” pensado pela lógica nacional-popular: o público aumentara, abrangendo segmentos de outras origens e classes sociais. Além disso, como lembra Ridenti (2000), a população brasileira deslocava-se a saltos largos do campo para as cidades, com perfil definitivamente mais urbano do que rural. Este processo de rápida transformação, por sua vez, gerou reações que podem ser definidas, de maneira geral, assim:

[...] resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostos pela *sociedade de consumo* do mercado capitalista; identificação com o camponês, tomado como *autêntico* representante do *povo* oprimido, cujas raízes seria preciso resgatar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da *vivência revolucionária*, por vezes em detrimento da teoria (Ridenti, 2000:42).

Desde fins da década de 1950 – com a Bossa Nova, o Cinema Novo, o movimento de poesia concreta de São Paulo, o nacional-desenvolvimentismo, a construção de Brasília, a seleção brasileira de futebol ganhando seu primeiro

troféu de Copa do Mundo, o CPC – sentia-se no país um clima de otimismo, que estava ligado à idéia de modernização e construção nacional. Mais do que isso, o que se percebe é um projeto coletivo para a “nação”, como nesta entrevista de Chico Buarque:

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. Ela (Brasília) foi construída sustentada na idéia daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe.<sup>21</sup>

Os primeiros discos lançados por Chico – em 1966, 1967 e 1968, todos com o título de *Chico Buarque de Hollanda* – representam uma espécie de retomada do ideal *cepecista* de aliar tradição e modernidade, samba de raiz e bossa nova. As primeiras canções do repertório do artista eram, em sua maioria, sambas e marchas-rancho, e extraíam seus enredos da cultura nacional-popular. Daí a valorização que teve o violão – não somente nos arranjos mas nos próprios temas das músicas<sup>22</sup> –, o samba, o carnaval e personagens populares, também o sambista e o trabalhador, o que denotava uma postura crítica bastante clara em relação aos rumos políticos tomados pelo novo governo do país, analisado por Schwartz como “pró-americano e anti-popular” (Schwartz, 2003:24). Segundo Fernando de Barros e Silva (2004):

Não é à toa que essas canções, ou as mais marcantes deste período, sejam expressões de uma saudade, variações em torno de algo que se perdeu, que sua estrutura recorrente estabeleça uma espécie de contraste entre um presente sem sentido, desenganado, traído ou frustrado, e um passado sobre o qual se projetam uma felicidade, uma plenitude, uma *pureza autêntica* que desapareceram (Barros e Silva, 2004:13 – grifos meus).

Uma certa tradição é valorizada para dar conta da perda do Brasil “profundo”, idealizado pelo CPC. Daí o interesse pelo samba feito nos morros cariocas, pela figura de Noel Rosa, pela marcha-rancho, modinha e valsa: toda uma recuperação daquilo que havia de mais *puro*, mais simples e mais *popular*. Basta lembrarmos de “A banda”, enorme sucesso de Chico. Quando a banda

<sup>21</sup> Entrevista à *Folha de São Paulo*, publicada em 18/03/1999 (apud Barros e Silva, 2004).

<sup>22</sup> Por exemplo: “A Rita”, “Amanhã, ninguém sabe”, “Olé, Olá”, “Meu refrão” em *Chico Buarque de Hollanda* (Som Livre, 1966).

passava, tudo ao redor se modificava; quando acabava, tudo voltava ao seu lugar. Os personagens do enredo aludem a um tempo lúdico que é utopicamente revivido quando passa a banda de samba.

A “MPB” – que brotava designando certo sentido de “música popular” feita no Brasil em meados dos anos 60 –, além de um olhar carinhoso para o passado, preservou a esperança que havia na década anterior em um projeto para o futuro (Naves, 2004a), que se mesclava à idéia de brasilidade, de uma nova “nação”. O primeiro disco de Chico Buarque é pleno de imagens e metáforas que dão suporte a este ponto, seja interpretando o samba como uma redenção do futuro, seja pelas idéias de “povo” e “nação” percebidas na estética musical e nas letras. Em “Tem mais Samba” – que Santuza Naves (2004b) denomina um “samba franciscano”, por lidar com o ideal de redenção através da humildade – resulta uma postura voltada para “o cotidiano e o popular” (Naves, 2004b:51), em que o samba surge como condição para a felicidade:

Tem mais samba no encontro que na espera  
 [...]
   
 Tem mais samba o perdão que a despedida  
 [...]
   
 Vem que passa teu sofrer  
 Se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver.

No final da canção, reforça-se a estética sonora de uma roda de samba, quando são realçados a percussão e o coro de vozes femininas e o andamento da música é acelerado, dando a entender a chegada de um tempo novo que compensaria o infortúnio do presente. Ou como diz Santuza Naves (2004b):

Se a atmosfera está fechada, sombria, é possível reverter a situação com uma mudança de postura. “Sambar”, neste caso, significa assumir uma posição de maior comprometimento com a vida (Naves, 2004b:54).

Samba e “libertação nacional” andaram juntos neste momento dos anos 60, se entendermos que o “comprometimento” era contrário ao governo militar. Em “Olé, Olá”, mais uma vez o presente aparece como ruim e opressor e o samba possibilita um futuro libertador:

Não chore ainda não  
 Que eu tenho a impressão  
 que o samba vem aí.

É um samba tão imenso  
 Que eu às vezes penso  
 Que o próprio tempo  
 vai parar pra ouvir

Identificado imediatamente como um artista da “moderna” MPB, nacionalista e de “esquerda”, não havia espaço para o uso de guitarras elétricas nas primeiras canções de Chico. Muito pelo contrário, a redenção viria pelo samba, recriação da música “autêntica” do “povo”, através do filtro “moderno” de um compositor intelectualizado. A linguagem política nacionalista dava o tom das músicas da MPB, sendo preciso demarcar bem o nosso território cultural.

## 2.2. O projeto musical de Mário de Andrade e o uso do “populário”

Mário de Andrade, na década de 1920, pensou num projeto musical que desenvolvesse questões do nacionalismo e da “música popular” a partir do “populário”, em que já se encontraria definida nossa identidade nacional. Um dos principais pensadores do modernismo brasileiro, Mário definia-se um artista *interessado*, que fazia obra de “ação” e “circunstância”, ou como definiu Manuel Bandeira, “realizada em função do momento social brasileiro (Bandeira, 1954:3)”. Escreveu prosa e verso, romance e poesia, foi crítico de literatura, música e artes plásticas; além de professor de música, história da música e filosofia. Manuel Bandeira, poeta seu amigo, o definiu como grande “animador da cultura musical brasileira”, seguidor de um pragmatismo patriótico e de uma consciência musical que possibilitasse aos músicos e compositores brasileiros a criação de uma obra verdadeiramente nacional. Neste sentido, Mário combatia a “degeneração da música em comércio” e qualquer concepção individualista de arte, propondo um conceito coletivista de música. Interessado basicamente na formação de uma coletividade musical – de ouvintes e intérpretes – via “a cultura musical como a mais intensa força socializante” (idem, p.6).

Santuza Naves (2006) argumenta que o modo como a MPB dos anos 60 reunia o “nacional” e o “popular” – seus ingredientes formadores – foi próprio de um tempo em que se retomou um ideal modernista, especialmente o de Mário de Andrade, de “costurar” a “nação” através da música. De acordo com Naves, o ideal de Mário era que o compositor brasileiro investisse seu potencial de criação no desenvolvimento refinado do “populário”, de onde extrairia toda a informação

necessária para elaboração de uma música *artística*, concebida à época pelo pensador modernista como música erudita, exemplo emblemático o de Heitor Villa-Lobos. Buscava-se beber na fonte de composições populares e folclóricas ainda não atingidas pela modernização. Este é o sentido do “populário”. Da mesma forma, segundo Naves, a produção de Chico Buarque e de Edu Lobo em meados dos anos 60 seria uma recriação elaborada das sonoridades populares, mas com a diferença de operar dentro da esfera da “música popular”, em vez da “erudita”. Os ingredientes sonoros dos morros cariocas e dos compositores nordestinos submeteram-se a formas de escrita musical e a instrumentais técnicos universalizados, filtrados por artistas que eram intelectuais. O universal, neste sentido, submetia-se ao projeto nacional.

Marcos Napolitano (2001) considera a produção musical de Edu Lobo um dos maiores trunfos da corrente de músicos e intelectuais nacionalistas na busca por uma “música popular”, baseada em sonoridades e temáticas folclóricas, de origem camponesa, trabalhadas formalmente à exaustão com o intuito de aliar qualidade (estética, basicamente) e popularidade. É interessante se atentar para a análise de Eduardo Jardim de Moraes (1999) sobre o pensamento estético de Mário de Andrade, concebido a partir de duas idéias centrais sobre arte: seu caráter social, com uma dimensão comunicativa e funcional, e a postulação de um critério estético, orientado por um ideal de contenção formal. O que significa levar em consideração tanto a dimensão artesanal da arte como seu contato com o público, “função genuína que é social” (Moraes, 1999:25).

Eduardo Jardim de Moraes argumenta que, segundo Mário de Andrade, a arte contemporânea se encontraria numa situação de “impasse”. Mário, de acordo com Moraes, foi sempre crítico em relação aos rumos tomados pelos artistas na construção de uma obra nacional: deveriam compor o “retrato-do-Brasil” partindo de “pesquisa e descoberta” dos materiais folclóricos do “populário”, submetidos a uma transfiguração “erudita”. Somente assim conseguiríamos entrar para o rol dos países “civilizados”, participando do Concerto das Nações e contribuindo com algo específico de nossa nacionalidade, com o que nos singularizaria, enriquecendo a “Civilização” com algo único. Deve-se notar a indicação universalista destes objetivos que visavam contemplar a humanidade em geral. Além disso, ressaltar a importância dada ao aspecto social, em vez do lado estético, posto que “a beleza não deve ser um fim, mas é a consequência da arte”,

ou seja, os elementos estéticos precisavam se adequar à função expressiva da arte, ao desejo de comunicação ou “desejo de amigo”, que eram os termos usados por Mário, que em carta a Manuel Bandeira sentenciava: “A obra de arte só se dá quando chegou ao destino a que foi destinada”.<sup>23</sup>

Edu Lobo citou Mário de Andrade (*apud* Napolitano, 2001) num debate dos anos 60, lembrando de sua advertência em relação a qualquer tipo de “xenofobia musical”, ao se referir ao uso que alguns faziam do samba no início daquela década, entendido como “fonte”, “quer como documentação, quer como inspiração”, de folclore. O “conselho” – “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não como repulsa” – foi exposto no “Ensaio sobre a música brasileira” (1962), de 1928, em que Mário apresentou diversos aspectos do projeto musical modernista, elaborado num período de nacionalização do país, em especial nas artes, marcado, de início, pela noção de que “a nação brasileira é anterior à nossa raça” (Andrade, 1962:3) – “raça” entendida no sentido cultural e não biológico. A idéia de “brasilidade” foi acompanhada pela de “mistura”, da fusão da cultura de índios, portugueses e africanos, afastando-se de uma concepção “purista”. Para Mário, da mesma maneira como não existiria valor nacional em cada “raça” separadamente, não haveria música “nacional” que fosse composta, exclusivamente, por elementos indígenas, europeus ou africanos. Queria-se evitar, através deste procedimento, uma leitura exótica do país – as tais sensações fortes, como “vatapá”, “jacaré” e “vitória-régia” – bem como uma determinação excessiva dos ditames artísticos europeus. Ambos não se constituiriam como parâmetros para a produção de uma música legitimamente “brasileira”, em fase de construção<sup>24</sup>. Desviava-se da representação do país por traços unicamente regionais, já que se buscava critérios universais, baseados na junção das três “raças” (culturas) e, por isso mesmo, sem caráter racial. Na visão de Elizabeth Travassos (1997), Mário “não tomava a sério propostas de uma cultura brasileira calcada em particularismos étnicos e combateu a inspiração exclusiva em criações aborígenes e africanas” (Travassos,

<sup>23</sup> Mário de Andrade, Cartas a Manuel Bandeira, p. 81, *apud* Moraes, 1999.

<sup>24</sup> Segundo Mário de Andrade, o nacionalismo era uma fase de definição pela qual tínhamos que passar com o intuito de criarmos uma tradição verdadeiramente nossa. Nas palavras de Vivian Schelling, era um “nacionalismo vinculado a um desenvolvimento futuro, voltado para o internacionalismo [...] uma fase pela qual o Brasil teria de passar – um momento dialético no processo mais amplo de desenvolvimento – a fim de se libertar dos modos de ver e pensar que alienavam o país de sua própria experiência (Schelling, 1990:112)”.

1997:158), criticando a unilateralidade, já que o valor estaria no encontro coletivo e harmonioso das três culturas que formavam o Brasil.<sup>25</sup>

Segundo Vivian Schelling (1990), o projeto musical de Mário exigia que o artista mergulhasse de cabeça na “experiência coletiva da entidade nacional”, da qual se tornaria meio de expressão, descobrindo a “realidade” brasileira e fazendo dela seu material de criação, não imitando obras européias. Deste modo enriqueceríamos o mundo com uma produção original, fruto da concepção que a elite artística do país fazia da cultura “popular” e do “folclore”, ensejando uma “cultura brasileira *autêntica* (Schelling,1990:105; grifo meu)”. Schelling enfatiza no modernismo brasileiro a formação de um “espírito crítico”, calcado em “pesquisa e descoberta”, destruidor de tabus ao romper com vários aspectos da cultura oligárquica brasileira. Para se libertar das arestas academicistas, por exemplo, havia o interesse pela cultura “popular” e pelo primitivismo; para relaxar das preocupações com métrica e rima – ideal tipicamente parnasiano com o qual se queria romper – e criar uma “cultura brasileira autêntica”, buscava-se o verso livre, quebrando inclusive com a divisão entre português correto e incorreto. O modernismo pensava a produção cultural como um todo e propunha à classe artística a participação no processo de formação de uma “consciência criativa nacional”.

De acordo com os ideais nacionalistas de Mário de Andrade, todo artista brasileiro deveria assumir uma posição antiformalista, pautada pela economia de recursos técnicos utilizados na concepção da obra de arte, de modo que não houvesse nenhum exagero formal que ganhasse uma importância superdimensionada e ofuscasse o sentido primeiro da arte, que seria o social. Segundo Moraes (1999), a técnica deveria ajustar-se às “próprias exigências da matéria”, dando sentido ao *honesto fazer* que não distinguia o artesão do artista. Combatia-se a idéia de um artista-indivíduo, cuja arte fosse a expressão subjetiva de sua personalidade e a busca desenfreada do ideal da beleza, e também a noção de que a figura do artista pudesse ser maior do que a própria obra. Para Elizabeth Travassos (1997), Mário condenava o *sentimentalismo romântico* na arte,

---

<sup>25</sup> Na interpretação de Santuza Naves (1998), “as manifestações populares, sobretudo as folclóricas, são tomadas como matrizes para composições eruditas, elaboradas, que apresentam ao mesmo tempo uma caracterização nacional. E coerentemente com essa concepção unificadora que subjaz à confecção do ‘retrato-do-Brasil’, evita-se que tais manifestações se confundam com o exótico ou se restrinjam a um único elemento, como o indígena (Naves, 1998:33)”.

opondo-lhe a *sensibilidade moderna* como modo de impor um ideal de contenção da exteriorização dos sentimentos. Os modernistas abominavam “formas de expressão que julgavam repetidas, calculadas ou envelhecidas (Travassos, 1997:33)”, advindas principalmente do Romantismo, que representavam exacerbadamente os sentimentos. Travassos ressalta que não era com o sentimento propriamente que os modernistas queriam romper, mas com o sentimentalismo, com sua “exteriorização rutilante (idem,p.34)” e grandiloqüente, através de uma postura que privilegiava o despojamento e o coloquialismo, aproximando a arte da vida. Da mesma forma, se reproduziria “na discussão do virtuosismo, a necessidade de resguardar um lugar legítimo para as manifestações da subjetividade, afastando-a das convenções sentimentais e expressões estereotipadas (idem, p. 73)”.

Recorrendo ao estudo da história da música realizado por Mário de Andrade, Moraes (1999) demonstra que do seu surgimento até a modernidade ocidental, a música apresentava um caráter social (ligado à vida), desempenhando função religiosa, de fusão social, presente nas mais diversas manifestações coletivas do “povo”. Aí, não havia espaço para individualismos, entendidos na forma de artistas virtuosos que chamariam mais a atenção para si do que para o que estava em torno<sup>26</sup>. Aqui está a chave para entender a posição crítica assumida por Mário em relação à situação da arte moderna no Ocidente, em que o parâmetro individual passou-se a constituir como “critério para toda experiência humana (Moraes, 1999:58)”. Vejamos a interpretação que faz Eduardo Moraes:

Ao perder a referência aos princípios orientadores com valor social, uma sociedade pode certamente chegar a conceber a arte em sua importância estritamente estética, como arte pura. No entanto, nota-se que nestes momentos uma nova situação de subordinação passa a se impor, quando a arte submete-se às liberdades sentimentais do eu. É o momento do aparecimento do individualismo, o maior responsável pelo empobrecimento da arte, que faz com que ela perca seu caráter de experiência global, se dessocialize e em que se manifesta o aprofundamento da orientação formalista (Moraes, 1999:35-36).

Propôs-se uma arte que aliava, no mesmo plano, critérios de cunho social e estético, numa concepção coletivista que não comportava individualismos

---

<sup>26</sup> Elizabeth Travassos (1997) chama a atenção que os virtuosos “(ou virtuosos) eram os indivíduos que se realizavam artisticamente com seus próprios recursos, à revelia do meio social e cultural, como Guiomar Novaes e Carlos Gomes, cujo sucesso não devia ser creditado ao estado do cultivo das artes no Brasil [...] A observação histórica e sociológica explicava a falta de comprometimento social dos virtuosos, alienados de sua condição nacional e da virtude de servir ao público (Travassos, 1997: 70-71)”.

exacerbados em forma de virtuosos, na figura do artista entendido como gênio. Ao mesmo tempo, no caso da música em particular, articulava-se a “utilização do material sonoro” com a questão da “arte para a vida”, reafirmando que, da Antigüidade à Idade Média, vigorou a funcionalidade social da arte, não entendida separadamente da vida dos povos, sendo a expressão de seus “valores fundamentais”. O elemento estético não teria autonomia ou valor próprio, já que o ideal coletivista da arte impedia o estabelecimento da beleza, descolada de função social. Ou como nas palavras de Vivian Schelling:

Sendo acima de tudo uma forma de crítica e comunicação, a arte tinha que “servir a vida”, humanizar o mundo. Apenas depois, no mundo assim humanizado, é que a arte poderia se permitir ser a busca desinteressada da beleza e do prazer estético (Schelling, 1990:110).

De acordo com esta autora, a “concepção de Mário de Andrade sobre a natureza do artista, portanto, distinguia-se da concepção individualista do artista como ‘gênio’ (idem, p.108)”, já que o valor estava na experiência coletiva: o artista deveria abdicar-se da inquietação individual de perseguir a beleza para se destinar a juntar partes fragmentadas de uma “nação” heterogênea e estratificada numa unidade, agregando interesses individuais e particulares aos objetivos gerais da pátria. O “engajamento” *marioandradino* referia-se ao envolvimento do artista brasileiro na formação de uma cultura nacional autônoma, afirmando a “diferença específica do particular” como única forma de inserir a “‘entidade nacional’ dentro da matriz universal mais ampla da cultura européia (Idem, p. 106)”.

Foi também na década de 1930 que Walter Benjamin escreveu “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1981), em que analisa as transformações impulsionadas pelo advento do capitalismo pelas quais passava a arte contemporânea, dando ênfase mais acentuada ao cinema e à fotografia. A reprodução técnica da obra de arte – através de xilogravura, litografia, fotografia, cinema, indústria do disco – permitia manter o mercado com produções e criações novas, num processo de alta rotatividade. De acordo com Benjamin, com isso perdia-se “o aqui e agora” da obra de arte original, a sua “existência única”, o que determinava a essência da sua autenticidade.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Para Benjamin, a “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da

É revelador constatar que um pensador alemão, contemporâneo a Mário de Andrade, também defendesse a “autenticidade” da obra de arte em função do avanço e consolidação da reprodução técnica, promovida pela sociedade de consumo capitalista que punha, segundo o autor,

a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco (Benjamin, 1981:168).

Nesta passagem, se perderia o que o autor chamou de “aura”, atrofiada pelo fato da “existência única” da obra de arte ter sido substituída por uma “existência serial”, não comprometida com sua função social. Para abarcar este declínio na idéia de “aura” na arte, motivado pelo surgimento de uma sociedade de massa, Benjamin distingue a imagem propriamente dita da sua reprodução. À primeira se relacionariam a unidade e a durabilidade enquanto à cópia seriam associadas a repetibilidade e a transitoriedade.

Outro elemento que possibilita relacionar Benjamin a Mário de Andrade é a percepção, em ambos, de que a arte, nos seus primórdios, surgiu em função e “a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso [... O] valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico (Benjamin, 1981:171)”. Da mesma forma, para Mário, a origem da música teve caráter “mágico-social”, congregando diversas comunidades em rituais religiosos (Moraes, 1999:34-35). Mais do que isso, porém, o que permite associá-los ainda mais é uma “tomada de posição” em relação à situação contemporânea da arte que conheceram, transformada pelas novas condições de sua reprodução técnica, com a qual, segundo Benjamin,

a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (Benjamin, 1981:171).

Deste modo, perderia sentido a “autenticidade” da obra de arte, ligado à sua função ritualística. Com a mudança, a função social da arte passa a operar menos no campo artístico do que na esfera da política, justamente pela obra de arte

---

reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (Benjamin, 1981:168)”.

passar a ter um grau de exposição nunca antes vivido, estando em diversos lugares e ocasiões:

a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (idem, p. 173).

O modernismo brasileiro dos anos 1920 – como mais tarde a geração de meados dos anos 60 – buscava chegar à produção artística de um país “profundo”, em que os sentidos social, ritualístico e integrador da música ainda estivessem preservados do processo que transformava a “música em comércio”. Daí o interesse pelo elemento folclórico. Contra o desvirtuamento moderno da técnica artística, Mário defendia a adoção de uma *atitude estética* por parte dos artistas, que envolvesse a superação do interesse individual e a valorização da dimensão artesanal que está na origem da arte, que no limite, “diz respeito a todos os procedimentos operativos e a todos confere dignidade (Moraes,1999:71-72)”. Seu interesse era sempre combater a perspectiva de uma arte individualista, descolada de seu propósito funcional, já que sua visão privilegiava a manifestação artística junto ao cotidiano das pessoas, como um “utensílio” que servisse para algo. Isto já não ocorreria, para o multifacetado autor modernista, pelas condições propiciadas pelo processo de industrialização das sociedades capitalistas, que enfraqueceriam o “poder socializante” da arte em outros tempos. Interessava-se pelo folclore, ainda não contaminado pela modernização.<sup>28</sup> Além disso, preservava a idéia de que as constantes de nossa identidade se encontrariam nas produções culturais do “povo”.

Entre 1964 e 1965, a produção musical de Edu Lobo caracterizou-se pelo tratamento estilístico de temas ligados ao folclore nacional, com harmonização e

---

<sup>28</sup> “O tema do folclore teve importância central na proposta de Mário de Andrade de nacionalização da cultura. Desde os anos 20, o ingresso da cultura brasileira na modernidade foi pensado pelo movimento modernista, e de modo destacado por Mário de Andrade, como a inserção do país no ‘concerto das nações cultas’. A partir de 1924, essa inserção passou a depender da afirmação dos traços específicos da nossa cultura, pois pensava-se que apenas uma contribuição própria asseguraria ao Brasil o acesso ao contexto moderno. O retrato do Brasil que Mário de Andrade propôs-se traçar nesse momento terminava por identificar o ser nacional à ‘coisa folclórica’. No folclore estariam enraizados os traços da nacionalidade. Ora, a manifestação folclórica é coletiva, social, não há como definir a autoria individual de um produto seu. Já este fato aponta para a inexistência nela de qualquer traço de individualismo. A ‘coisa folclórica’ tampouco está sujeita a qualquer desvio formalista, sendo a sua principal característica a economia de recursos inventivos (Moraes, 1999: 79/80)”.

arranjo “mais funcionais e menos ornamentais” (Napolitano, 2001: 113), o que fica nítido se prestarmos atenção à performance do próprio Edu em seus primeiros discos, em que ressaltava o ideal modernista de contenção formal. Ao mesmo tempo, sua música era de tal forma elaborada que confundia os limites entre “popular” e “erudito”, já que trabalhava num material folclórico extraído do “populário”, dando-lhe roupagem mais moderna e cosmopolita, e fazendo na música “popular” o que Mário ansiava que fizessem na música “erudita”: a transfiguração desenvolvida dos temas folclóricos – ainda não modificados pelo avanço do capitalismo – em música *artística* nacional. Conforme argumenta Travassos, o “trabalho consciente dos artistas” sobre a “expressão instintiva do povo” daria forma à “arte moderna nacional”, segundo o ideal de Mário de Andrade (Travassos, 1997:158).

Uma semelhança entre a geração modernista dos anos 20 e 30 e a que fundou a idéia de “MPB” em meados dos anos 60 foi a implementação de um programa cultural para o Brasil. A “missão” de artistas e intelectuais de formar uma “consciência nacional”, fundamentada na pesquisa das representações coletivas e na interpretação consciente da tradição, criavam uma memória histórica, “uma tradição autônoma a que pudessem se referir as gerações futuras (Schelling, 1990:123)”: o artista deveria “sacrificar a preocupação individual com a beleza e a criação artística e dedicar-se ao projeto de sintetizar as partes fragmentadas numa unidade (1990: 109)”. Ou seja, além da idéia de uma *intelligentsia* conduzir o processo, havia um discurso de integração nacional, valorizando o “povo autêntico”.

O debate sobre a música e a cultura “brasileira” em meados dos anos 60 pregava uma atitude crítica – e por que não dizer “de combate”? – em relação aos rumos seguidos. Esta “tomada de consciência” relacionava-se à influência cada vez maior da comunicação de massa. A música da “Jovem Guarda” era vista como “estrangeira” e anti-nacional, entre outros motivos, por reproduzir a forma e o conteúdo das tendências americanas e européias. Já a “MPB de meados dos anos 60” era tida como a exacerbação de um ideal nacionalista e, assim como no momento de “formação nacional” dos anos 20, devia evitar a influência esmagadora vinda das tecnologias da comunicação de massa, entendida por setores intelectuais como puro entretenimento. Embora Mário pregasse uma

nacionalização “sem xenofobia”,<sup>29</sup> ele insistia em valorar nossa música folclórica, repleta de elementos da nossa identidade. Neste sentido, faz a distinção entre música popularesca – de “massa” – e a música do nosso “populário”.

Uma diferença fundamental, contudo, entre o projeto modernista de Mário de Andrade e a MPB consistiria, a meu ver, no valor dado ao músico erudito no primeiro caso e ao músico popular no segundo. A transformação do nosso populário nacional em música artística, feita a partir da sua “observação inteligente”, encabeçada por músicos eruditos na década de 20 – como foi o caso exemplar de Villa-Lobos – foi feita por artistas de “música popular” nos anos 60 – como Edu Lobo e Chico Buarque. Portanto, se a música artística era a música “erudita” (Naves, 1998) no primeiro caso, décadas à frente era, sem dúvida, a “música popular”. Em ambos os momentos, porém, prevalece a idéia de que o compositor brasileiro devia basear-se no desenvolvimento da manifestação “popular”, no folclore, sem, no entanto, ser exclusivista ou unilateral. A este respeito, Mário propunha aos artistas brasileiros que selecionassem a documentação que lhes serviria de base e aperfeiçoasse os elementos estranhos – já que a “transposição de processos” era “justa e bem recomendável (Andrade, p. 26)” – evitando, com isso, cair num exclusivismo reacionário. Para ele, a cultura brasileira devia equilibrar-se entre as influências estrangeiras e nacionais, não devendo haver grandes desproporções. Fica claro que o nacionalismo *marioandradiano* não excluía o universal. Ainda mais se lembrarmos que a fase era de construção e não de destruição. Por isso mesmo defendia, com freqüência, a incorporação em nossa música do que chamava de “excessivo característico”, que embora não devesse transformar-se em critério único de criação, poderia ser utilizado como forma de “determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira (Idem, p. 10)”.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Como estávamos em uma fase criativa – e não destrutiva – tínhamos que considerar a cultura européia e os seus gênios e não cairmos numa total ignorância estética. Entretanto, a questão que se colocava era como amoldar a invenção aos processos populares nacionais.

<sup>30</sup> A noção de “excessivo característico” dizia respeito, na década de 20 – “fase de predominância rítmica” – ao “problema da síncopa”. “O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um *elemento de expressão racial* (Idem, p. 12)”. O ritmo sincopado encontrava-se na base de nosso “populário”, de onde o compositor extraía toda a informação necessária para o desenvolvimento da música *artística*. No momento de definição de nossa nacionalidade, recorreu-se freqüentemente às expressões sincopadas de nosso folclore bem como a “manifestações consideradas dionísíacas, como o Carnaval (Naves, 1998)”. Como o período era mesmo o de formação, chegava-se mesmo a estimular o “excessivo característico”,

Podemos estabelecer um paralelo da postura “comprometida” e “engajada” de Chico Buarque e outros músicos de sua geração com a idealização, de Mário de Andrade, do artista de “ação” e de “circunstância”, integrado à construção da identidade nacional, tendo sua obra “realizada em função do momento social brasileiro (Bandeira, 1954:3)”, como se referiu Manuel Bandeira ao amigo. Além da identificação com a atitude de articular vida e obra, existem outros pontos que realçam a aproximação de Chico Buarque com uma sensibilidade modernista que valorizava o ideal de despojamento (Naves, 2004b).

Sob esta ótica, e retomando os sambas do primeiro disco de Chico, proponho nos determos mais uma vez em “Tem mais samba”, em que tanto a interpretação e o arranjo harmônico como a linguagem textual propõe uma estética simples, “pequena”, sem grandes orquestrações e valorizando o homem comum. Ainda de acordo com Naves, Chico valorizaria “o pequeno, o homem comum e o cotidiano (p. 52)” em detrimento da “estética do monumental”, voltada para as coisas grandiosas, o que logo o identifica, a meu ver, com ideal presente em vários músicos e intelectuais dos anos 60 de valorização da cultura popular no que ela havia de mais “autêntico” e preservado do mundo da comunicação de massa. Então, como vimos, o arranjo da música não recorre a sons de guitarras elétricas nem a rápidas e fortes viradas de bateria – o violão foi utilizado no arranjo de todas as músicas e em muitas serviu como parte da própria temática das canções – (ou ao uso de saxofone e teclados), como eram harmonizadas as músicas do iê-iê-iê, dando o sentido claro de oposição entre os dois segmentos. Quero também chamar a atenção para o uso de sambas e marchas-ranchos no primeiro disco de Chico, no sentido de que ele criou uma ambientação rítmica extraída de nosso “populário” nacional. Além disso, nota-se na maioria das músicas a recorrência a melodias já cristalizadas em nosso imaginário popular, que sugerem forte noção de coletividade.

Segundo Santuza Naves (1998), Mário de Andrade distinguia a música “popular” da “popularesca”, a definindo como “submúsica”, motivada por valores

---

embora Mário atentasse para o risco de haver uma banalização devido a seu uso constante. Mas a questão não se resolvia de modo tão simples, visto que ele próprio afirmava que a música tinha valores diretamente dinamogênicos, que atuavam criando estados “cenestésicos” novos dentro do corpo, acentuando “estados-de-alma sabidos de antemão”. E a música do nosso “populário”, em especial, era fortemente dinamogênica, e desta maneira, altamente expressiva posto que não era o resultado de falsas erudições nem de individualismos exclusivistas, já que brotava de “necessidades gerais humanas inconscientes (Idem, p. 16)”.

e interesses comerciais, engendrando uma arte voltada para o consumo. Os resultados seriam obras “falsas” e “plagiárias”, que entravam num circuito de repetição no mercado e eram logo substituídas umas às outras, como se o conteúdo não fosse mesmo importante: quase uma arte artificial criada pelos ditames da mídia. Por outro lado, “o elemento popular, sobretudo o folclórico, se converte em matriz imprescindível para a realização da música artística ou interessada (p. 48)”. Quero chamar a atenção, num primeiro instante, para a forma como estava sendo pensado o “popular” por Mário de Andrade num movimento tanto em direção à valorização do folclore – elemento de fusão nacional, visto como “autêntico” posto que intacto à modernização capitalista – como em oposição ao elemento “popularesco”, voltado unicamente para o comércio. Ainda de acordo com Naves:

[...] o popular (ou *populário*, na acepção de Mário de Andrade), identificado sobretudo com as manifestações folclóricas das “três raças”, é agora valorizado, enquanto se rejeita o *popularesco*. Como prevalece a idéia de uma modernidade em construção, seleciona-se um repertório condizente com o modelo a ser implantado, o qual, se é mais democrático, não deixa também de ser excludente. Por outro lado, ao rejeitarem o *popularesco* – buscando um registro mais elevado para a composição popular –, os modernistas musicais demonstram também seu comprometimento com a idéia do *sublime*. Só seria válido, nesse sentido, dedicar-se a um tipo de música que capte a alma popular, que leve à comoção, criando-se interdições que se aplicam às obras banais, cujo intuito é despertar da sensualidade fácil das massas em busca do prazer (Naves, 1998: 49).

Assim, pela própria colocação dos termos *marioandradinos*, sugiro pensar a “MPB de meados dos anos 60” como portadora dos valores desta acepção modernista, ao enfatizar a cultura do “povo” e operar com “um tipo de música que capte a alma popular”. A condição de “popularesco” – “obras banais”, “fáceis” – seria atribuída, portanto, às canções da “Jovem Guarda”. Foram discussões e embates ideológicos e culturais em um tempo que prevalecia o que Marcelo Ridenti (2000) chamou de utopia de um *romantismo revolucionário*, já que a própria palavra “revolução” parecia abarcar vários sentidos (além do político), entrando na esfera pessoal e cultural.<sup>31</sup> A atitude romântica *revolucionária* buscava uma alternativa à modernização capitalista, a partir de um resgate do *homem do povo*, ainda não desumanizado pelo consumismo. Ridenti ressalta que

<sup>31</sup> Marcelo Ridenti retoma o conceito de “romantismo revolucionário”, de Michel Lowy, para discutir o “engajamento” dos anos 1960.

romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anti-capitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades [...] (Ridenti, 2000 : 25).

Este culto ao “povo”, segundo alguns críticos do “romantismo” deste período, acabava por dar lugar à “práticas totalitárias, opressoras das individualidades (Ridenti, 2000:31)”, posto que artistas e intelectuais, como vimos anteriormente, agiam como “guias” para o povo conseguir a emancipação nacional dos interesses estrangeiros<sup>32</sup>. É possível, através da análise de Ridenti (2000), estabelecer e reforçar um vínculo entre o imaginário do romantismo *revolucionário* dos anos 60 e um determinado aspecto romântico do modernismo brasileiro, “que pode ser caracterizado ao mesmo tempo como romântico e moderno, passadista e futurista (p. 49)”. Para este autor, “a afirmação das tradições da nação e do povo brasileiro como base de sustentação da modernidade fez-se presente nos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 (idem)”. Como notou Moraes (1999), na avaliação da nossa história cultural feita pelo modernismo, o Romantismo foi valorizado – em contraposição ao parnasianismo – por constituir em um momento em que a arte possuía um valor coletivo e social determinante, posto que “seria a expressão do enraizamento na nacionalidade” (Moraes, 1999:31).

Percebo que no modernismo da década de 20 e na geração dos 60, artistas e intelectuais – os *redescobridores* do país, como disse o cineasta do Cinema Novo Cacá Diegues (apud Ridenti, 2000) – se propuseram a pensar o “Brasil” como um todo, de acordo com o ideal de arte *interessada* defendido por Mário de Andrade, para quem “só seria justificável fazer música meramente ‘desinteressada’ quando ultrapassássemos o momento de *formação nacional* (Naves,1998:30)”, que exigia o empreendimento do *artista-operário*, entendido o “depositário de uma concepção útil e moralizante de arte (idem, p. 31)” em um período de afirmação de nossa identidade nacional. O artista dessa fase, segundo Moraes (1999),

<sup>32</sup> Aqui compartilho da mesma opinião que Ridenti (2000), para quem o aspecto totalitário de muitos movimentos culturais e políticos dos anos 60 “não deve obscurecer a riqueza e a diversidade desses movimentos, que também são portadores, contraditoriamente, de potencialidades libertárias (p. 32)”.

deveria se colocar como um “intérprete da tradição em que está guardada a nacionalidade. Ele é, também, quem a atualiza [...] O artista é o agente que oficia a transmissão do legado da identidade nacional (Moraes, 1999:119)”. Mais do que isso, ele era um dos principais agentes na formulação do que o “povo” brasileiro *precisava* ouvir e saber.

Entre o projeto musical de Mário de Andrade e a MPB dos anos 60, deve-se apontar um paradoxo. O primeiro vislumbrava através da elaboração “erudita” da música do nosso “populário”, a possibilidade de uma inserção plenamente original na ordem mundial e, sobretudo, de chegar a um Brasil “profundo”, preservado da modernização capitalista que transformava a “música em comércio”. A contradição se dá quando a MPB, surgida num embate entre nacionalismo e “imperialismo” (dominação cultural estrangeira) no começo dos anos 60, retoma o ideal de Mário de “costurar” o Brasil através de um tipo de música que fosse a recriação desenvolvida da música folclórica (nos termos de Mário) ou popular (nos termos dos anos 60), com a diferença que a nação imaginada pela *moderna* “música popular brasileira” chegou ao público através da televisão, do mercado. Ou seja, a arte se fez plenamente – pois chegou ao seu destino (conforme os ideais de Mário) – a partir de um veículo que, à priori, a degeneraria, tendo os “músicos populares” conseguido realizar a “transfiguração do populário”.

Os artistas iniciais da MPB colocaram-se criticamente – buscando um ideal de neutralidade, como disse Napolitano (2001) – em relação ao mercado. Mas essa estranheza, percebida no discurso dos principais agentes culturais da época, perde força e se dissolve quando contrastada ao papel crucial que teve o mercado (TV, festivais, empresários, etc.) na história da MPB. A “força socializante” da música pôde ser sentida via mercado, lugar por excelência da “sub-música”, com as pessoas acompanhando das salas de estar de suas casas a disputa ideológica entre a “consciência nacionalista” da MPB e a “alienação” da Jovem Guarda.